



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Alegorie. Glosa do architektoniki traktatu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego „De perfecta poesi”

Author: Jan Malicki

Citation style: Malicki Jan. (1997). Alegorie. Glosa do architektoniki traktatu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego „De perfecta poesi”. W: J. Malicki, P. Wilczek (red.), "Jesuitica : kolokwium naukowe z okazji 400. rocznicy urodzin Macieja Kazimierza Sarbiewskiego" (S. 19-35). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

JAN MALICKI

Alegorie. Glosa do architektoniki traktatu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego „De perfecta poesi”

Julian Krzyżanowski na marginesie swoich rozważań o prawidłowościach rządzących procesem historycznoliterackim zwrócił uwagę na dwa ważne zagadnienia: rolę alegorii w prądach romantycznych oraz jej proteuszowy charakter. „Alegoria — pisał uczony — jest na pozór zjawiskiem stylistycznym, które przy bliższym w rzecz wejrzeniu rozrasta się w oczach do wymiarów sprawy niezwykle doniosłej, bo znamiennej dla stylu pewnych epok i, co większa, o stylu tym decydującej.”¹ Jej szczególna rola przypada w okresach poprzedzających romantyzm, a więc również w baroku. Charakterystyczne bowiem dla kultury XVII wieku — twierdzi Helmut Hatzfeld — jest „barokowe połączenie dotykalnych, realistycznych i psychologicznych elementów bardziej ewokatywnych niż opisowych, ujętych w ramy abstrakcji odziedziczonych po renesansie”². John Rupert Martin zaś doda: „Barok odznacza się szczególną równowagą naturalizmu i alegorii.”³ Nie ma więc chyba potrzeby udowadniania — z jednej strony ważności zagadnienia, skoro już sami „teoretycy baroku w alegorii widzieli jądro poezji”⁴, z drugiej zaś słuszności przytaczanych tez. Kryje się bowiem za nimi przebogata egemplifikacja, znacznie wykraczająca poza ramy jednej dziedziny kultury.

¹ J. Krzyżanowski: *Alegoria w prądach romantycznych*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5 (32), s. 2.

² H. Hatzfeld: *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1955, No. 2, s. 156—165; za: J. Białostocki: „Barok”: styl, epoka, postawa. W: *Pięć wieków myśli o sztuce*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 241.

³ J. R. Martin: za: J. Białostocki: „Barok”..., s. 240.

⁴ T. Sinko: *Poetyka Sarbiewskiego*. Kraków 1918, s. 41.

Nie wdając się więc w szczegółowe rozważania o zakresie występowania alegorii, warto przypomnieć ogólną definicję terminu. Najczęściej określa się alegorię jako dwupoziomową strukturę semantyczną, w której ważniejsza od sfery znaku jest sfera znaczeń (skojarzona od czasu renesansu z Arystotelesowską kategorią ogólności)⁵. Wiążąca obie sfery ma charakter konwencyjony. Alegoria — pisze Janina Abramowska — może być „zrealizowana w formie sytuacji, obrazu, świata przedstawionego utworu, wreszcie utworu jako całości”⁶, natomiast jej celem „jest uchwycenie prawidłowości rządzących ludzkim życiem”⁷. Tym samym ważne jest nie tylko traktowanie alegorii jako immanentnej części znaczeniowej świata przedstawionego, lecz także odniesienie jej do płaszczyzny wyższego rzędu, określanej potocznie jako „wizja świata”, to znaczy do panujących w danym momencie historycznym wyobrażeń na temat ogólnej struktury świata i układów determinujących pewne zachowania ludzkie⁸. Na ów idealny model złożą się: warunki rzeczywiste, przekazy literackie, dzieła sztuki i teksty filozoficzne. „Wizja świata” będzie stanowić punkt odniesienia zarówno dla — według terminologii Sarbiewskiego — „poety”, jak i „czytelnika”. Będzie też ona wiązać wszystko „na zasadzie powszechnej analogii” oraz „nadawać dziełom sztuki i literatury *sensus allegoricus*”⁹.

Wśród wielu barokowych wypowiedzi teoretycznych szczególną uwagę badaczy zwracają refleksje Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, zawarte w trak-

⁵ „Wydaje się — pisze Janina Abramowska — że mamy do czynienia z nowym ujęciem alegorezy, charakterystycznym dla całej epoki renesansu, a nieobcym i epoce następnej. Sens alegoryczny, utożsamiony z prawdą ogólną, staje się dla wielu teoretyków niodręczną cechą dzieła literackiego.” (J. Abramowska: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*. Red. T. Bujnicki, J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 131). Por. J. L. Borges: *Od alegorii do powieści*. „Teksty” 1976, nr 2(26), s. 179—182. Potwierdzenie tezy badaczki odnajdziemy w traktacie *O poezji doskonałej* Macieja K. Sarbiewskiego: „Twory poezji z istoty swojej są nieśmiertelne i wolne od tych wszystkich więzów wynikających z okoliczności, ponieważ wypadki konkretne opracowują w świetle prawd ogólnych” (s. 14).

⁶ J. Abramowska: *Alegoreza...*, s. 138—139; por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 17—18.

⁷ J. Abramowska: *Alegoreza...*, s. 144; por. J. Pelc: *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973, passim. Nieco inaczej traktuje alegorię Dorothy L. Sayers: „[...] jest to odrębna forma literacka, której cel i metoda polega na udratyzowaniu doświadczeń psychicznych, tak aby stały się żywsze i lepiej dawały się pojąć” (D. L. Sayers: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 196).

⁸ Podobną definicję podaje J. Abramowska (*Alegoreza...*, s. 124): „Mam tu na myśli pewną idealizację, konstrukt badawczy, zbudowany jednak z wykorzystaniem materiału historycznego, a nie wieczny czy powracający typ światopoglądu, jak to ujmuję na przykład L. Goldmann: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans la pensée de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris 1955.”

⁹ J. Białostocki: *Metoda ikonograficzna w badaniach nad sztuką*. W: *Pięć wieków myśli o sztuce...*, s. 269—270.

tacie *De perfecta poesi*¹⁰. Zajmują one bowiem uprzywilejowaną pozycję nie tylko wśród rozpraw wykładowcy kolegium połockiego, ale i — twierdzi Władysław Tatarkiewicz — w europejskiej myśli estetycznej XVII stulecia. Przypomnijmy, iż rozprawa ta powstała prawdopodobnie przed końcem 1626 roku, a więc po powrocie do kraju z Rzymu, gdzie późniejszy kaznodzieja nadworny Władysława IV studiował, wyładał i został uhonorowany laurem poetyckim. Zamyka też ona ciąg traktatów o poezji, na który złożą się rozprawy: *O poincie i dowcipie* (*De acuto et arguto*), *Charaktery liryczne* (*Characteres lyrici*), *O zaletach i wadach elegii* (*De virtutibus et vitiis carminis elegiaci*) i traktat retoryczny *O figurach myśli* (*De figuris sententiarum*)¹¹. Możemy zatem przyjąć, iż dzieło *De perfecta poesi* stanowi ukoronowanie i uogólnienie tych rozważań, którym poświęcone były przywołane wcześniej rozprawy. Dowodzi tego nie tylko chronologiczne ich następstwo, lecz i uwagi samego Macieja Kazimierza Sarbiewskiego¹². Tak więc poetyka „sarmackiego Horacjusza” jest nie tylko jedną z wielu normatywnych rozpraw o technice pisania utworów epickich, lecz i świadomie zorganizowanym systemem, w którym zawarte zostały powszechnie obowiązujące wówczas koncepcje filozoficzno-estetyczne, wśród nich zaś elementy filozofii scholastycznej¹³.

Jednym z naczelných postulatów myśli scholastycznej jest „przekonanie o celowym związku wszystkich rzeczy ze sobą na świecie”¹⁴. W praktyce przekonanie to było realizowane poprzez podobieństwo (*imago*), które — jak twierdzi preceptor połocki — „unaocznia [...], jak pismo obrazowe, pewne

¹⁰ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer* (*De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*). Przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina. Wrocław 1954.

¹¹ „*De perfecta poesi* byłaby zatem — pisze Stanisław Skimina — w serii rozpraw o poezji najmłodsza” (*Przedmowa*. W: M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. XLII). Tak też traktują kolejność powstawania rozpraw Sarbiewskiego autorzy *Bibliografii literatury polskiej*. Nowy Korbut. (*Piśmiennictwo staropolskie*. T. 3. Oprac. zespół pod kierunkiem R. Pollaka. Warszawa 1965, s. 209). Datę powstania ostatniej z serii rozpraw ustalił T. Sinko (*Poetyka...*, s. 40), a uściślił S. Skimina (*Przedmowa...*, s. XLI). Wszystkie wspomniane wcześniej rozprawy zostały wydane w tomie: M. K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki* (*Praecepta poetica*). Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław—Kraków 1958.

¹² „Ponieważ zajmujemy się doskonałą poezją i jej najdoskonalszym gatunkiem, epopeją, która jest niejako miarą i regułą (*mensura et regula*) wszystkich innych gatunków, przepisy, obowiązujące inwencję epopei, mają zasadnicze zastosowanie i przy wszystkich innych gatunkach” (Za: T. Sinko: *Poetyka...*, s. 21). Por. też: M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 147—148, 153—155. Odmienność interesującego nas traktatu od pozostałych rozpraw preceptora połockiego dostrzegali i współcześni nam badacze. M.in. Wojciech Górny pisał, iż rozprawa *De perfecta poesi* znacznie odbiega od pozostałych traktatów, mających „techniczny charakter”. W. Górny: *Sarbiewskiego próba scholastycznej teorii literackiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1959 (1960), T. 8, z. 1, s. 319.

¹³ W. Górny: *Sarbiewskiego próba...*, s. 309—320.

¹⁴ S. Skimina: *Przypisy*. W: M. K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki...*, s. 309—320; A. Gu-
riewicz: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 43—94.

szczegóły, których istnienie sprawia to, że rzecz przedłużona silniej się wdraża w pamięć i dłużej w niej pozostaje”, a „różni się [...] od porównania tym, że konstrukcja podobieństwa jest więcej zwięzła; wystarcza bowiem je wytworzyć, użyć partykuł »jakby, jakoby, jak, wcale nie mniej« lub stopni wyższych. W porównaniu natomiast odpowiadają sobie wszystkie człony i istnieje oczywisty powód wytłumaczony treścią, dlaczego uważa się jeden człon za podobny do drugiego.”¹⁵ I dalej Sarbiewski pisze: „Trzeba [...] czerpać podobieństwa z analogii albo zwierząt wyższego gatunku, [...] lub człowieka i jego części: głowy, ciała, ręki [...], lub umiejętności: poezji, filozofii, matematyki lub sztuk plastycznych.”¹⁶

Przypomnienie to będzie miało istotne znaczenie dla interpretacji poglądów Sarbiewskiego zawartych w traktacie *O poezji doskonałej*.

Postawmy zatem hipotezę. Tak ogólnie potraktowane i swoiście zhierarchizowane dzieło profesora Akademii Wileńskiej pozwala ujmować je jako konstrukcję *quasi*-alegoryczną, będącą eklektycznym zbiorem obiegowych wyobrażeń o świecie i człowieku, znanych nie tylko z renesansowych czy barokowych traktatów filozoficznych, ale i z twórczości poetów praktyków. Założenie wstępne każe więc dostrzegać w osobie autora *Charakterów lirycznych* postawę określaną przez XVI i XVIII-wiecznych teoretyków literatury jako *homo allegoricus*. Jest to — twierdzi Elżbieta Sarnowska-Temeriusz — „człowiek tworzący alegorie, produkujący osłony lub przekązniki dla sensów, wytwarzający szatę, która może zaciemnić pewne istotne prawdy lub, dzięki swym właściwościom, przybliżyć je odbiorcy”¹⁷. I chociaż samo określenie poety jako *hominis allegorici* nie pojawi się w traktacie Sarbiewskiego, to idea będzie stale powracać w jego refleksjach. Jednakże i takie ujęcie nie w pełni wyjaśnia nam ogólną koncepcję dzieła. Dlatego na potrzeby pracy koniecznością staje się wyodrębnienie trzech postaw autora *De perfecta poesi*:

- twórcy-krytyka, który wypowiada sądy o alegorii, często polemiczne w stosunku do twórczości starożytnych poetów, jak i wobec własnych dokonań;
- twórcy-teoretyka, nawiązującego, co prawda, do myśli filozoficzno-estetycznych Platona, Arystotelesa i „boskiego Scaligera”, ale konstruującego w efekcie własną, w dużym stopniu oryginalną koncepcję dzieła literackiego, gdzie „pośrednio (czyli alegorycznie) udzielona nauka jest duszą

¹⁵ M. K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki...*, s. 199—200. Podobną definicję, ale odnoszącą się do alegorii, podaje D. Sayers (*O pisaniu...*, 196).

¹⁶ Ibidem, s. 200—201.

¹⁷ E. Sarnowska-Temeriusz: *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*. Wrocław 1974, s. 121. Por. też: M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 188.

najprawdziwszą i najdoskonalszą istotą, właściwym celem i dziedziną sztuki poetyckiej”¹⁸;

— twórcy-praktyka, który swoje rozważania o dziele ujmuje w kategoriach antropologicznych.

Tak potraktowana postać autora pozwala z kolei wyróżnić w dziele trzy poziomy, na których mogą zostać usytuowane konstrukcje alegoryczne:

— pierwszy — metaliterackie wypowiedzi o alegorii;

— drugi — ściśle związane z sytuacją komunikacyjną;

— trzeci — obejmujący cały traktat, a tym samym porządkujący rozważania o dziele literackim przez odwołanie się do wspomnianej już „wizji świata”.

Wydaje się, że zestawienie owych poziomów i postaw autorskich może wyjaśnić wiele niekonsekwencji wynikających z rozmaitego traktowania alegorii przez samego twórcę *Poetyki*, jak też przez jej interpretatorów.

Zajmijmy się zatem pierwszą kwestią, wypowiedziami o alegorii wyrażonymi *expressis verbis* przez Macieja Sarbiewskiego. Nie jest to, oczywiście, zagadnienie nowe. Dostrzegali je niemal wszyscy badacze interesujący się spuścizną teoretycznoliteracką autora *Charakterów lirycznych*. Wystarczy jedynie przywołać nazwiska Stanisława Skiminy, Zofii Szmydtowej, Wojciecha Górno, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz, Tadeusza Bieńkowskiego czy — ostatnio — Janiny Abramowskiej¹⁹. Jednakże ze względu na ważność zagadnienia należy pokrótce omówić i tę sprawę. Można bowiem zaryzykować twierdzenie, iż rozważania o interesującym nas zjawisku stanowią albo obsesję autora, albo ważny składnik systemu teoretycznego.

Pierwszą tezę potwierdza występowanie w traktacie uwag krytycznych (a często i dosadnych), skierowanych przeciwko alegoriom oraz konstrukcjom im pokrewnym. Uwagi te były efektem nie tylko własnych przemyśleń, ale i do-

¹⁸ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonalej...*, s. 188. Postawioną przez nas tezę potwierdził Stanisław Skimina, pisząc: „[...] do oryginalnych [miejsc w traktacie Sarbiewskiego — J. M.] należy wykład o alegorii, któremu poświęcona jest druga część ks. VI (r. 9—11), tj. przeszło 20 stronic druku: r. 9 ma charakter ogólnych rozważań, r. 10 i 11 zajmują się *Eneidą* Wergiliusza”. S. Skimina: „*Eneida*” Wergiliusza w alegorycznej interpretacji Sarbiewskiego. „Meander” 1953, z. 4/5/6, s. 265.

¹⁹ S. Skimina: „*Eneida*” Wergiliusza w alegorycznej interpretacji Sarbiewskiego..., s. 263—277; Z. Szmydtowa: *O księdze I „Poetyki” Sarbiewskiego*. W: *Poeci i poeta*. Warszawa 1964, s. 422; W. Górny: *Sarbiewskiego próba...*, s. 314 n.; E. Sarnowska: *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 1. Red. M. Głowiński. Wrocław 1967, s. 126—147; E. Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 165—166; T. Bieńkowski: *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1459—1750). Główne problemy i kierunki recepcji*. Wrocław 1976, s. 138—139; J. Abramowska: *Alegoreza...*, s. 132—133. Ale we wszystkich przytoczonych pracach zainteresowania badaczy koncentrowały się wyłącznie bądź na ogólnym omówieniu teoretycznych podstaw alegorezy, bądź na praktycznych poczynaniach Sarbiewskiego, alegorycznej interpretacji *Eneidy*. Są to jednak dwa aspekty, które nie wyczerpują całości zagadnienia.

świadczeń literacko-dydaktycznych pisarza²⁰. Powszechność owego zjawiska wynika przede wszystkim — twierdzi profesor — z praktyki szkolnej, gdyż właśnie w szkołach nauczyciele wpajali uczniom przekonanie o większej wartości utworów alegorycznych, ilustrujących ogólne prawidłowości życia ludzkiego.

Przeświadczenie to zaciążyło nad działalnością literacką początkujących poetów, którzy wiedzieli, że dzieła te cieszą się wielkim uznaniem i wzięciem wśród współczesnych czytelników²¹. Słuszność obserwacji Sarbiewskiego potwierdziła rzeczywistość pierwszej połowy XVII stulecia. Wystarczy zresztą zwrócić baczniejszą uwagę na plastyczne dekoracje powstających wówczas kościołów²², na ryciny zawarte w książkach²³, przeglądać tak często wydawane zbiory emblematów i różnych bliskim im przedstawień graficznych²⁴, przeczytać kilkakrotnie wznawiane poematy alegoryczne²⁵, czy też prześledzić zachowane opisy widowisk teatralnych²⁶ i liturgicznych²⁷.

²⁰ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 17—18, 247—248.

²¹ Ibidem, s. 17—19, 138.

²² Jak np. nagrobek Ostrogskich w katedrze w Tarnowie. „Pierwsza faza budowy — z której pochodzi zasadniczy zrąb architektoniczny i główne figury klęczących orantów oraz figury alegoryczne i biblijne w niszach — przypada na lata 1605—1612, a wykonawcą jej był [...] Willem van den Block, może przy współudziale Pfistera.” M. Karpowicz: *Sztuka polska XVII wieku*. Warszawa 1975, s. 56—57.

²³ Np. *Graduał karmelitański z 1644 roku o. Stanisława ze Stolca*. Oprac. ikonograficzne T. Chrzanowski, oprac. muzykologiczne T. Maciejewski. Warszawa 1976, s. 18, 39—41, zob. także ryciny nr 30, 31, 55, 56, 57, 61, 67, 77.

²⁴ Np. T. Treter: *Symbolica Vitae Christi meditatio*. Braniewo 1612; W. Bartoszewski: *Emblema cnót panów Kiszków*. Wilno 1614; J. Domaniewski: *Emblemata pokrewne*. Lubcz 1623. Por. J. Pelc: *Obraz — słowo — znak...*, s. 119—162.

²⁵ Np. Hieronima Morsztyna: *Światowa rozkosz*. W: *Pomniki do historii obyczajów w Polsce XVI i XVII wieku [...]*. Wyd. J. I. Kraszewski. Warszawa 1843, s. 155—208. Pierwodruk poematu miał się ukazać w 1606 roku (jak twierdzą autorzy *Nowego Korbuta...*, t. 2, s. 535), następne zaś wydania w latach: 1622, 1624 (dwie edycje), prawdopodobnie w 1626 i 1630. Na marginesie należy dodać, że dzieło to doczekało się swoistej polemiki w postaci dwuczęściowego poematu napisanego przez Wacława Potockiego (*Rozkosz światowa i rozkosz duchowna*. W: J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki*. T. 2. Wyd. A. Brückner. Lwów 1911, s. 51—73; por. Cz. Hernas: *Barok*. Warszawa 1973, s. 338). Ponadto do utworów tego rodzaju należy zaliczyć: Kaspra Twardowskiego: *Łódź młodzi z nawalności do brzegu płynąca* (Kraków 1618), tegoż: *Pochodnia Miłości Bożej z pięćią strzał ognistych* (Kraków 1628) oraz Mikołaja Krzysztofa Chalickiego: *Allegoriae abo kwiecie modł gorących wynaleziono dla unurzenia dusze w Bogu* (Wilno 1618). W tym też roku ukazała się wersja łacińska utworu. Por. J. Pelc: *Obraz — słowo — znak...*, *passim*.

²⁶ Np. *Dziewosłab dworski mięsopustny ucieśzny* [B.m.d., ok. 1620]; J. Jurkowski: *Tragedia o polskim Scilurusie*. Kraków 1604; S. S. Jagodyński: *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*. Kraków 1628. Por. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej*. Bibliografia. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Oprac. zespół pod kier. W. Korotaja. Wrocław 1965; Z. Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 43, 46.

²⁷ Np. W. Bartoszewski: *Pobudka na oóchodzenie nabożne świętości rocznej tryumfu i pompy Ciała Bożego*. Wilno 1614; Idem: *Dowody procesyjnej w dzień Ciała Bożego*. Wilno

Drugą tezę natomiast, traktującą alegorię jako ważny składnik systemu teoretycznego, potwierdza częstotliwość jej występowania oraz stałe podkreślanie roli, jaką odgrywają konstrukcje alegoryczne w dziele literackim. Alegoria wszak wyznaczała — zdaniem autora rozprawy — hierarchię wśród istniejących gatunków. Najwyżej, oczywiście, stała w niej epopeja, której główną zaletą była „ogólność”. Stosunek innych przedmiotów genologicznych do epopei określał stopień ich doskonałości²⁸. Zapewne stąd wywodzi się wysoka ocena poezji bukolicznej, nadającej się jak „żaden [inny — J. M.] gatunek poetycki poza epiką [...] dla alegorii”²⁹.

Jednakże we wszystkich uwagach Sarbiewskiego uderza pewien relatywizm wobec alegorii traktowanej: albo jako odmiana tropu (zgodnie zresztą z tradycją antyczną), albo jako konwencjonalna postać (np. powszechnie występująca w sztuce i literaturze staropolskiej, a przywołana też przez autora poetyki, konstrukcja *militis Christiani*)³⁰, albo też jako element określający „doskonałość epopei”.

Jako odmiana tropu alegoria jest utożsamiana z prozopopeją (czy raczej personifikacją). Ale w stosunku do wyróżnionej przez Arystotelesa metafory stoi ona wyżej, będąc figurą odznaczającą się „większą dostojnością i siłą”³¹. Z kolei jako konwencjonalna postać może być wprowadzona do fabuły, ale tylko na krótko i nigdy w roli pierwszoplanowej³². Twierdzenie to ma duże znaczenie dla dalszych rozważań. Przekroczenie bowiem zakazu, a więc uczynienie z postaci alegorycznej bohatera głównego poematu powoduje przewartościowanie dzieła. Stąd podział zastosowany przez Sarbiewskiego na poematy wzorowane na dziele „księcia poetów” (jak nazywa Wergiliusza) i poematy — użyjmy formuły profesora — „plebejuszy”, do których zalicza

1615, czy procesje widowiskowe organizowane przez „Akademików Soc. Iesu”. Por. *Dramat staropolski...*, s. 428—435.

²⁸ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 246—249.

²⁹ Ibidem, s. 249.

³⁰ Ibidem, s. 39. O alegorii rycerza chrześcijańskiego pisali: E. Panofsky: *Trzy ryciny Albrechta Dürera*. W: *Studia z historii sztuki*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 270—274; L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio i Kalliope*. Wrocław 1973, passim; J. Pelc: *Bohaterzy literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu i baroku*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Red. J. Pelc. Wrocław 1978, s. 5—44; J. Malicki: *Wacława Potockiego „Rozbój duchowny”*. W: „Archiwum Literackie”. T. 23: *Miscellanea staropolskie*. 5. Red. T. Ulewicz. Wrocław 1980, s. 223—256.

³¹ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 39. Przy okazji warto przypomnieć inną uwagę, odnoszącą się do metafor i katechrez, wskazującą na odmienny, niż to było w traktatach wcześniejszych (wydanych w tomie *Wykłady poetyki*), stosunek do nich Sarbiewskiego: „Pomnę opisy miejsc [...] oraz metafory i katechrezy, o których byłbym powinien mówić w ks. VII, ale uważałem, że ten temat, znany dobrze wszystkim nauczycielom szkół początkowych, można pominąć w wykładzie wyższych zasad sztuki poetyckiej” (ibidem, s. 147).

³² Ibidem, s. 17—19.

Stacjusza i Lukana. Ten drugi typ poematu jest charakterystyczny dla młodych i początkujących twórców.

Rozróżnienie między poematem doskonałym i „plebejskim” staje się punktem wyjścia dalszych rozważań, gdyż autora traktatu *De perfecta poesi* interesować będzie typ pierwszy. Przejdźmy zatem do następnej kwestii i spróbujmy określić funkcję alegorii w idealnym modelu poematu epickiego, jaki stworzył Maciej K. Sarbiewski.

W jego widzeniu dzieła literackiego dostrzec można swoistą dychotomię — od strony podmiotu czynności twórczych — jest ono najdoskonalszym gatunkiem, rodzajem „Wszechświata zrodzonego z fantazji poety”³³, natomiast od strony odbiorcy wirtualnego — formą alegorii. Oczywiście, istnieje silna więź między procesem kreacji a procesem odbioru, czego dowodzą nie tylko szczegółowe uwagi o konstrukcji poematu epickiego, na podstawie najdoskonalszego utworu, jakim jest *Eneida*³⁴, ale i jej alegoreza. Obydwa procesy koncentrują się wokół bohatera głównego. Z procesem kreacji wiąże się inwencja, a więc „wynajdywanie fabuły” i tzw. „możliwości” (to wszystko, co może się przytrafić bohaterowi), jak również kompozycja epicka.

Sarbiewski owe „możliwości” zhierarchizował i powiązał z adresatem wirtualnym. Tak więc „czynności możliwe” bohatera zostały uzależnione: od Boga (celem przypomnienia potencjalnemu czytelnikowi prawdy teologicznej), od natury (wyjaśnienie twierdzeń z dziedziny filozofii) i wreszcie od samego bohatera (pouczenie o prawdach moralnych, politycznych i ekonomicznych). Alegorie są dopuszczalne, a nawet wskazane — zdaniem autora traktatu — dopiero na wyższych piętrach układu wertykalnego, z tym, że w sferze kreacji czerpane są z *Pisma świętego*, a nie wzorowane na Wergiliuszowej *Eneidzie*³⁵. Tak więc doszło do zderzenia czy raczej nałożenia się dwóch wielkich nurtów tradycji interpretacji alegorycznej, sięgających czasów średniowiecza: alegorezy *Pisma świętego* (powtórzmy — w procesie tworzenia) i *Eneidy* (w procesie odbioru). Oczywiście, brak alegorii w świecie bohatera możemy łatwo wyjaśnić zachowaniem Arystotelesowskiego postulatu prawdopodobieństwa. Wszak „poezja jest naśladowaniem czynności ludzkich, ale nie w jaki bądź sposób, ale według takich zasad, wedle których mogą się od-

³³ Ibidem, s. 17. Tezę tę będzie autor przytaczał kilkakrotnie.

³⁴ Dotyczyć to będzie jedynie „możliwości” (ibidem, s. 31—36) uzależnionych „od samego bohatera” i „od przyrody”. Natomiast tworząc „możliwości zależne od Boga”, należy oprzeć się na *Piśmie świętym* (ibidem, s. 34—36).

³⁵ „Zasób możliwości trzeciej grupy winno się czerpać z dwu źródeł: z całej historii biblijnej i z teologii; zwłaszcza Pismo św. wydaje mi się samo przez się źródłem cudownych możliwości wszelkiego rodzaju, z których, jeśli zechcemy je tylko naśladować, stworzyć można poemat chrześcijański wielokrotnie obfitszy i pełniejszy niezwykłych zdarzeń, niż tysiąc Eneid czy Iliad”. (ibidem, s. 36). O alegorycznej interpretacji *Pisma świętego* autor pisze w ks. II, rozdz. 5 (ibidem, s. 36—45).

bywać”³⁶. Dzięki temu bohater staje się pewnym abstrakcyjnym typem człowieka w ogóle, reprezentującym cechy uniwersalne, a nie jednostkowe. I właśnie podnoszona przez Stagirytę najważniejsza zaleta fabuły — ogólność, skojarzona z „czynnościami możliwymi”, wynikającymi: z „boskiego działania”, natury i samego bohatera, sprawia, iż zostają w ten sposób otwarte możliwości alegorycznej interpretacji świata przedstawionego w poemacie epickim, natomiast postać bohatera staje się alegorią człowieka dążącego *ad caelestem patriam*³⁷.

Tak więc, po raz pierwszy w naszych rozważaniach pojawił się termin będący słowem-kluczem w systemie teoretycznym Macieja K. Sarbiewskiego. Pojęcie bowiem „człowiek” (*notabene* wyróżnione graficznie przez sporządzającego notatki — słuchacza) w traktacie *De perfecta poesi* przybiera co najmniej trzy znaczenia.

Przypomnijmy zatem zanotowany przez nie znanego nam ucznia profesora opis tworzenia dzieła literackiego, stanowiący analogię do aktu stworzenia świata:

Na koniec, chcąc samego siebie najlepiej naśladować, dawszy tło swego obrazu, umieścił na środku żywe odbicie siebie samego: człowieka. To jest ten moment, kiedy w Mojżeszowej historii świata przedstawiwszy pobieżnie resztę na kształt malarza malującego dalekie tło i perspektywę obrazu, przystępuje do malowania człowieka i powiada: „Stwórzmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze”.³⁸

Oczywiście, cytat ten możemy interpretować dwojako: albo z pozycji nadawcy — poety doskonałego, jako akt kreacji bohatera głównego w poemacie epickim, albo z pozycji odbiorcy — czytelnika. Wówczas następuje jak gdyby zaprogramowanie adresata wirtualnego. Wszak jedną z czterech przyczyn sprawczych poematu — według Sarbiewskiego — jest „pouczenie i sprawienie przyjemności, tzn. udzielenie wskazówek dotyczących prawdy o świecie, a zwłaszcza o życiu ludzkim, w taki jakiś przyjemny sposób, aby łatwiej przyjmowały się w duszy czytelników”³⁹. Mit genezyjski może więc służyć za swoisty węzeł skupiający w sobie sferę kreacji i odbioru, w konsekwencji zaś wskazujący na relacje zachodzące między nadawcą a odbiorcą. Obaj wszak muszą posiadać wiedzę, znajomość reguł poetyckich i odznaczać się erudycją, obaj też muszą traktować świat przedstawiony w kategoriach ogólności. Z jednym drobnym uzupełnieniem: nowo powstały utwór po stronie odbiorcy jawi się jako złożona struktura alegoryczna,

³⁶ Ibidem, s. 18.

³⁷ Ibidem, s. 131.

³⁸ Ibidem, s. 6—7.

³⁹ Ibidem, s. 12.

której celem jest pouczenie⁴⁰. Może się ono odbywać w dwojaki sposób: bezpośrednio („kiedy poeta wplata w fabułę swojego dzieła elementy wszystkich nauk i sztuk”) i „pośrednio, czyli alegorycznie”⁴¹.

I właśnie pośrednie, alegoryczne pouczenie — posłużmy się formułą profesora wileńskiego — jest „duszą” poematu⁴². Stanowi ono bowiem nie tylko „zasłonę” dla treści przekazywanych, jest też formą gry między poetą-uczonym a czytelnikiem, którego zmusza się do współuczestnictwa w tworzeniu dzieła. Odczytanie tekstu, a szczególnie wydobywanie sensów naddanych stanowi nagrodę za włożony wien trud. Pośredniość przekazu wprowadza więc cesurę między odbiorcami, różnicując ich krąg i uzależniając właściwe rozwiązanie alegorii nie tylko od predyspozycji psychicznych, lecz przede wszystkim od ich erudycji. Potwierdzi to cytowany przez Macieja Sarbiewskiego włoski uczony, filolog, autor komentarzy do dzieł Dantego i Wergiliusza — Krzysztof Landinus:

Nadzwyczajny był to pomysł, później celowo na stałe zachowany, iż poeci zaciemniali prawdę rozmaitymi obrazami i ukryli ją pod szatą różnych figur. Piętrząc te trudności, spodziewali się bowiem, że to, co napisali, będzie zażywało większej powagi i autorytetu, a czytelnicy doszedłszy do jego znaczenia nie bez trudu i mozół, tym więcej będą sobie to cenili i tym większą stąd mieli przyjemność, jeśli to, co sami rozumieją, będzie stanowiło ich osobistą własność, niedostępną dla ludzi nieuczonych. Tym więc sposobem trzymali profanów z dala od rzeczy świętych i uświęconych [...], by była różnica między czytelnikiem uważnym a gnuśnym, wyrażająca się tym, że nie to samo osiąga leniwi i pilny.⁴³

Tyle Landinus. Jeszcze jedna, acz najważniejsza, zdaniem Sarbiewskiego, różnica dzieli pouczenie bezpośrednie i pośrednie. Chodzi mianowicie o osobę, do której jest ono adresowane. O ile w pierwszym wypadku (a więc przy pouczeniu bezpośrednim) adresatem może być jedynie władca, to w drugim (pouczenie pośrednie, czyli alegoryczne) „każdy człowiek”, który dowiaduje się, „jak żyć dobrze i szczęśliwie, ponieważ pokazuje mu się alegorycznie

⁴⁰ Podobnie uważał Torquato Tasso, który w traktacie *Allegoria*, wydanym w 1581 roku, tak pisał: „Poezja heroiczna, jak żywa istota, w której zespolone są dwie natury, składa się z naśladowania i alegorii. Pierwszym przyciąga do siebie umysły i uszy ludzi i raduje ich w cudowny sposób, drugą umacnia ich w cnocie, w wiedzy lub w obu razem. Naśladowanie dotyczy ludzkich czynności dostępnych zmysłom zewnętrznym. Alegoria przeciwnie, dotyczy namiętności, opinii i charakterów nie tylko w tej mierze, w jakiej objawiają się na zewnątrz, ale przede wszystkim w ich wewnętrznej naturze: i oznacza je w sposób bardziej ciemny, przez rysy, jeśli tak rzec można, tajemnicze, które mogą być w pełni zrozumiane jedynie przez tych, którzy znają naturę rzeczy” (za: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 225).

⁴¹ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 174.

⁴² Ibidem, s. 188.

⁴³ Ibidem, s. 189. O recepcji dzieła Landinusa w Polsce pisała E. Sarnowska-Temieriusz w książce *Droga na Parnas...*, s. 38.

bądź wszystkie środki do osiągnięcia szczęśliwości, bądź określone drogi do jakiejś jej części”⁴⁴. Tak więc po raz wtóry pojawia się człowiek, tym razem jako idealny odbiorca pouczony.

Z teoretycznym wykładem o ważności pouczenia udzielanego pośrednio związane jest postępowanie praktyczne⁴⁵, a więc alegoreza konkretnego tekstu literackiego. Oczywiście, zgodnie z wielowiekową tradycją jest nim Wergiliuszowa *Eneida*⁴⁶.

Pozostaje nam do rozstrzygnięcia już ostatnia, zasygnalizowana na początku wystąpienia kwestia. Zofia Szmydtowa w rozprawie *O księdzie I „Poetyki” Sarbiewskiego* tak pisze: „Sarbiewski lubił unaocznienia i porównania. W *Poetyce* wracał kilkakrotnie do dwóch analogii. Pierwsza to upodobnienie poezji do aktu stworzenia świata, druga: działalności poety do pracy szewca.”⁴⁷ O ile druga z analogii przypomnianych przez badaczkę stanowi ilustrację tezy o poezji, fabule i treści poematu (posługuję się tymi pojęciami w znaczeniu, jakie nadał im późniejszy profesor wileński) — jako idealnym modelem, doskonalszym od twórców natury, o tyle pierwsza (kreacja jako akt stworzenia świata) staje się czynnikiem determinującym całą strukturę dzieła, tworząc z niego rodzaj Kosmosu.

⁴⁴ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonalej...*, s. 191.

⁴⁵ Taki postulat często przewija się w traktacie Sarbiewskiego, który nakazuje pocie uczyć dwoma sposobami: „słowem” i „przykładem” (ibidem, s. 175). Jednakże uwagi te można interpretować dwojako: albo z pozycji poety (teoretyczne rozważania o alegorii, oprócz alegorezy *Eneidy*), albo, pamiętając o retorycznej kompozycji dzieła, z pozycji retora. Wówczas możemy wypowiedź profesora połockiego potraktować jako realizację znanej maksymy Cicerona: „Orator est vir bonus, dicendi peritus”. Konsekwencją zaś będzie utożsamienie postaci autora rzeczywistego z idealnym wzorcem osobowym i wpisanie go w tekst literacki.

⁴⁶ Przed Maciejem K. Sarbiewskim alegorycznie interpretowali *Eneidę* m.in.: Aelius Donatus, Servius Maurus Honoratus, Macrobius Theodosius, Fabius Planciades Fulgentius, Bernard Sylwester i Jan z Salisbury (por. S. Skimina: „*Eneida*” Wergiliusza..., s. 28–29). Postulowali to także m.in. Erazm z Rotterdamu (*Podręcznik żołnierza Chrystusowego*. Przeł. J. Domański, oprac. L. Kołakowski. Warszawa 1965, s. 28) oraz przypomniany przez preceptora połockiego Tarkwiniusz Galluzzi (*Orationum volumina duo*. Coloniae 1618, mowy VI–VIII; por. E. Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń...*, s. 127). Również w Polsce dokonywano alegorezy *Eneidy*, m.in. w Akademii Krakowskiej (por. T. Bieńkowski: *Niektóre zagadnienia recepcji antyku w okresie staropolskim*. „Meander” 1966, nr 5, s. 176 oraz Idem: *Antyk w literaturze...*, s. 45–46). Jednakże polski czytelnik korzystał najczęściej z obcych wydań *Eneidy*, wyposażonych — jak pisze T. Bieńkowski — w komentarze filologiczne, mitologiczne, historyczno-geograficzne, a także oczywiście alegoryczne”. Jak pamiętamy, pierwsze wydanie epopei (i to nie całej) ukazało się w Polsce na początku XVI wieku (*Aeneis liber primus*. Kraków 1508), następne, w przekładzie Andrzeja Kochanowskiego, pod koniec stulecia (*Aeneida, to jest o Eneaszu trojańskiem ksiąg XII*. Kraków 1590. Istniały prawdopodobnie trzy edycje wydane w tymże roku. Wyd. nast. Kraków 1640). O popularności Wergiliusza i jego *Eneidy* w dawnej literaturze polskiej pisał także S. Nieznanowski (*Staropolska epopeja historyczna*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Red. J. Pelc. Wrocław 1972, s. 395–402).

⁴⁷ Z. Szmydtowa: *O księdzie I „Poetyki” Sarbiewskiego...*, s. 435.

Konsekwencją takiego spojrzenia będzie traktowanie poezji jako wytworu artystycznej działalności poety-uczonego, wytworu o wyjątkowym charakterze, w którym zostały wpisane — odwołajmy się ponownie do formuły Sarbiewskiego — „powszechne kategorie i ogólne idee”⁴⁸. Tym samym poeta zbliża się do istoty wiedzy, do dwóch dziedzin stojących najwyżej w ówczesnie obowiązującej hierarchii — do filozofii i teologii. Warto przypomnieć, iż właśnie na płaszczyźnie komunikacji literackiej pouczenie adresata o tych dwóch dziedzinach wiedzy mogło się odbywać alegorycznie, natomiast było ono uzależnione od „boskiego działania” i natury. Stąd już krok do deifikacji poety, a więc nie tylko jego porównanie z Bogiem, jak to uczynił Scaliger⁴⁹, lecz analogia między czynnościami Boga i poety. Poety wyposażonego w wiedzę i znającego reguły, odtwarzającego naturę, a „szczególnie czynności ludzkie”. To rozróżnienie będzie miało kapitalne znaczenie dla interpretacji koncepcji Sarbiewskiego, gdyż wskazuje na dwa odmienne stanowiska wobec człowieka i otaczającego świata. Wobec natury zajmuje pozycję imitatora — malarza odtwarzającego rzeczywistość według tego, jak „ona istnieje bądź prawdopodobnie mogła istnieć”, natomiast w zakresie „kształtowania czynności ludzkich” — postawę twórcy, a nie budowniczego.

Jednakże paralela stworzenia świata i kreacji poetyckiej nie ogranicza się jedynie do stwierdzenia zbieżności między czynnościami Boga i poety. Zostanie ona przeniesiona na wytwór artystycznej działalności kreatora, będący rodzajem Wszechświata, w którym — twierdzi Sarbiewski — „naczelnym tematem będzie człowiek, a wszelkie inne twory odgrywać będą tylko rolę przedmiotu dodatkowego, wprowadzonego jedynie dla przyozdobienia i plastyczniejszego przedstawienia naczelnego tematu”⁵⁰.

Tym samym został ukształtowany przez Sarbiewskiego hierarchicznie zorganizowany makrokosmos, na który złożą się: poeta-stwórca, dzieło-Wszechświat, poemat epicki-człowiek.

Pojawia się więc już trzecia postać człowieka. Tym razem będzie on utożsamiony z najwyższym cenionym ówczesnie gatunkiem — z poematem epickim. Lecz autor *De perfecta poesi* swoich analogii nie ogranicza jedynie

⁴⁸ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonalej...*, s. 3—4. „Jeden tylko poeta ma ten przywilej, że w pewnym sensie, na podobieństwo Boga, słowem swoim lub opowiadaniem o czymś jako o istniejącym sprawia, o ile jest to w jego mocy, iż to coś jasno występuje i jak gdyby na nowo powstaje.” I dalej: „[...] poeta w pewnym sensie podobny jest do Boga, który kiedy coś stwarza, wedle słów św. Pawła, nazywa to, czego nie ma, jak to, co jest, stwarzając mianowicie to, czego przedtem nie było”. O kategorii podobieństwa pisał autor w rozprawie *Figury myśli* (por. przypis 15—16 niniejszej pracy).

⁴⁹ „Sztuka poetycka z jednej strony przedstawia piękniej rzeczy istniejące, a z drugiej nadaje kształt rzeczom, jakich nie ma. Jak się zdaje, ona nie tylko opowiada o rzeczach, jak to czynią inni; np. aktor, lecz je buduje jak gdyby drugi Bóg.” (J. C. Scaliger: *Poetices libri septem*. 1561. Za: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 3..., s. 221).

⁵⁰ M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonalej...*, s. 7.

do prezentacji makrokosmosu. W świadomości bowiem ludzi baroku układ ten (dodajmy: zewnętrzny wobec człowieka) ma swój odpowiednik w mikrokosmosie, jaki stanowi sam człowiek. Stąd w rozważaniach wykładowcy kolegium połockiego pojawi się także układ wewnętrzny. Zostanie on wpisany oczywiście w najdoskonalszy gatunek — w poemat epicki. Mikrokosmos ten składać się będzie z pierwiastka materialnego — fabuły stanowiącej — jak pisze — „tylko materię poezji i nieożywione jej ciało”⁵¹, i z pierwiastka „duchowego” („Teraz — mówi Sarbiewski — przejdziemy do samej istoty poezji i wlejemy w jej ciało duszę, która jest równoznaczna z osiągnięciem dalszego celu, polegającego na tym, aby nie naśladować w jaki bądź sposób, lecz z zamiarem pouczenia czytelnika, a zwłaszcza kształtowania życia ludzkiego [...]; a dalej z zamiarem sprawienia mu przyjemności [...]; wreszcie wzruszenia go [...].”⁵²).

Należy bowiem przyjąć, iż dzieło Sarbiewskiego, jego kompozycja, stanowi odbicie „wizji świata”, pewnego *Universum*, ukształtowanego na podobieństwo wyobrażeń Kosmosu i Człowieka⁵³. Takie potraktowanie rozprawy *O poezji doskonałej* wyjaśnia zamysł jej autora, który słynne powiedzenie Scaligera „o poecie jakby drugim bogu” rozwinął — zdaniem Zofii Szmydowej — „aż do krańcowej apoteozy”⁵⁴. Nie można i nie wolno więc sprowadzać koncepcji poety-Stwórcy li tylko do „metaforycznego określenia”⁵⁵.

Na zakończenie spróbujmy zweryfikować postawioną na wstępie hipotezę o quasi-alegorycznej konstrukcji traktatu *De perfecta poesi*. Pamiętamy, że słowem-kluczem jest tu człowiek — powtórzmy raz jeszcze — świadomie

⁵¹ Ibidem, s. 174.

⁵² Ibidem, s. 174.

⁵³ Powiązanie traktatu z obowiązującą wówczas wizją świata nie jest koncepcją oryginalną. Z podobnym postępowaniem spotykamy się zarówno w rozmaitych rozprawach teoretycznych (np. w Erazmowym *Podręczniku żołnierza Chrystusowego...*, s. 109), jak i w utworach poetyckich (np. *Microcosmus*. W: J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki...*, t. 1, s. 99; D. Naborowski: *Marność sławy*. W: J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki...*, t. 1, s. 289—290; H. Morsztyn: *Rozkosz światowa*. W: *Pomniki do historii obyczajów w Polsce XVI i XVII w. ...*; W. Potocki: *Rozkosz światowa i rozkosz duchowna*. W: J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki...*).

⁵⁴ Z. Szmydowa: *O księdze I „Poetyki” Sarbiewskiego...*, s. 417. Nieco inaczej traktuje tę sprawę Tadeusz Sinko, który, przytaczając słynną tezę Scaligera, tak pisze: „W XVI i XVII wieku ta nazwa była frazezem. Pełną treść nadał jej dopiero angielski filozof i estetyk Shaftesbury w *Soliloquy or advice to an author* (1 wyd. 1710)” (*Poetyka...*, s. 36).

⁵⁵ E. Sarnowska-Temierusz: *Renesansowa i barokowa teoria twórczości*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Red. J. Pelc. Wrocław 1978, s. 231. Jednak we wcześniejszej pracy badaczka napisała: „Przyrównanie działalności poety do działania boskiego, stwierdzenie homologii między aktem boskiej i poetyckiej kreacji, sformułowane zostało w *Poetyce* Sarbiewskiego niewątpliwie w duchu neoplatonickiej „pochwały sztuk ludzkich”, z uzasadnieniem można ponadto stwierdzić, iż pełni ono tutaj funkcję znacznie istotniejszą od swobodnej metafory” (E. Sarnowska: *Teoria poezji Macieja K. Sarbiewskiego...*, s. 130).

wyróżniony przez Sarbiewskiego. Człowiek został wpisany w ciąg: Twórca — Wszechświat — Dzieło i utożsamiony z ostatnim składnikiem łańcucha. Ale z dziełem specjalnego rodzaju, z doskonałym poematem epickim. Stąd też wywodzi się tytuł traktatu (jeśli zgodzimy się z tezą Tadeusza Sinki i Stanisława Skimina⁵⁶), ponieważ — jak twierdzą znawcy przedmiotu — Sarbiewski pojmował synonimicznie terminy „poezja” i „poemat”⁵⁷. Jednakże w owym doskonałym gatunku rozróżnia on dwie sfery: fabułę (określi ją jako część materialną) i pouczenie (część duchowa). Rozdział taki zgodny był z wyobrażeniami człowieka przez starożytnych, średniowiecznych, renesansowych i barokowych myślicieli. Dualizm ciała i duszy w traktacie Sarbiewskiego determinuje z jednej strony konstrukcję bohatera idealnego o cechach uniwersalnych, z drugiej — idealnego odbiorcę, uzyskującego swój status przez alegorezę świata przedstawionego w poemacie epickim. Możemy zatem mówić co najmniej w trojaki sposób o wcieleniu człowieka w rozprawie: — alegorycznie — jako o doskonałym gatunku, stojącym najwyżej w obowiązującej wówczas hierarchii, a więc tożsamym z poezją w ogóle; — w procesie kreacji — zarówno w roli podmiotu czynności twórczych — jako doskonały poeta, ale i jako efekt jego działalności — doskonały bohater; — w sferze odbioru — doskonały (pod względem etycznym) czytelnik.

Cechą łączącą trojokie widzenie człowieka jest jego doskonałość. Będzie to zapewne wynikać z retorycznej proveniencji traktatu, przejawiającej się nie tylko w jego kompozycji, ale i w dążeniu do harmonijnego powiązania wszystkich elementów systemu. Jednakże i ten wniosek nie weryfikuje w pełni naszej hipotezy. Sięgnijmy zatem do innego utworu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, powstałego prawdopodobnie w następnym roku, w 1627, tuż po dziele *De perfecta poesi*. Chodzi mianowicie o zbiór komentarzy alegorycznych lub symbolicznych zatytułowany *Dii gentium*. Znajduje się tam stwierdzenie: „Człowiek symbolem Wszechświata, ponieważ zamyka w sobie doskonałość wszystkiego”, natomiast w innym przekazie sam preceptor wileński, a może kopista-przepisywacz sparafrazuje tę myśl: „Symbolem człowieka Wszechświat, ponieważ zamyka w sobie doskonałość wszystkiego.”⁵⁸ A więc znowu pojawia się tu zasada podobieństwa, tak eksponowana w rozprawie *De figuris sententiarum* i w traktacie *De perfecta poesi*.

⁵⁶ T. Sinko: *Poetyka...*, s. 20; S. Skimina: *Przedmowa*. W: M. K. Sarbiewski. *O poezji doskonałej...*, s. XLII—XLV.

⁵⁷ Jak wiemy, po raz pierwszy rozróżnienia poezji i poematu dokonał w swojej poetyce Jakub Pontanus (*Poeticarum institutionum libri III*. Ingolstadt 1600, s. 20), a za nim Jan Buchlerus a Gladbach (*Institutio poetica ex R. P. Jacobi Pontani [...] potissimum libris concinnata [...]*. Lipsk 1620, s. 8). Por. W. Górny: *Sarbiewskiego próba...*, s. 311).

⁵⁸ M. K. Sarbiewski: *Dii gentium (Bogowie pogan)*. Oprac. K. Stawecka. Wrocław 1972, s. 650.

Można więc przyjąć tezę, iż stałe kojarzenie związku człowiek-doskonałość doprowadziło do jego skonwencjonalizowania. Alegoria ta zaciążyła na kształcie ostatecznym interesującego nas dzieła. Oczywiście, alegoryzacja systemu teoretycznego nie jest wynalazkiem znakomitego polskiego uczonego. Miał on wielu poprzedników, na których mógł się wzorować, stąd również do jego dokonań można odnieść słowa Janusza Pelca:

Dzieła plastyczne i literackie według Platona miały być odbiciem, ilustracją idei. Miały ukazywać abstrakcyjną prawdę, choć mogły to czynić tylko w sposób niedoskonały, niepewny, symboliczny i wieloaspektowy, dający się interpretować tak lub nieco inaczej. Pewną próbą uporządkowania tych spraw już w starożytności stała się alegoryczna metoda interpretacji związków idei, myśli i ich poetyckich, plastycznych wykładników, związków między znakiem i tym, co było oznaczane. Platoński system świata idei uporządkowany był hierarchicznie i hierarchiczny był też układ symboli mających przybliżyć ludziom poznanie (pośrednie wprowadzie) tych spraw. Alegoryzacja ów hierarchiczny porządek doskonaliła (przynajmniej w zamierzeniu), upraszczała i ukonkretniała, sprowadzała do podstawowych schematów.⁵⁹

Możemy więc przyjąć, iż traktat *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* należy uznać za najdojrzalsze i najważniejsze dzieło w teoretycznej spuściźnie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, sumujące wszystkie jego przemyślenia i dotychczasowe (tzn. do roku 1626) praktyczne dokonania literackie.

⁵⁹ J. Pelc: *Obraz — słowo — znak...*, s. 11. Por. M. W. Bloomfield: *Alegoria jako interpretacja*. „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 3, s. 217. Badacz ten uważa, iż funkcją alegorii jest „nadawanie doniosłości dokumentom literackim”.

